

MATÍAS MONTES-HUIDOBRO  
Universidad of Hawaii at Manoa

La cuestión «naturalista» en *Los pazos de Ulloa* ha sido ampliamente discutida por la crítica, constituyendo lo que podríamos considerar la aproximación «clásica» a la novela de Emilia Pardo Bazán. Para Pattison «the most important Naturalistic factor is the deterministic force of the environment»<sup>1</sup>; Barroso afirma que es la novela «en que de manera más amplia utilizó la técnica naturalista»<sup>2</sup>; Bravo-Villasante la considera «naturalista en el método y espiritualista en la filosofía»<sup>3</sup>; y Valera Jácome estima que «la concepción naturalista de la novela pardobazaniana llega a su culminación con *Los pazos de Ulloa* y *La madre naturaleza*»<sup>4</sup>. Con el paso de los años, la novela se ha ido enriqueciendo a medida que la pupila que la mira ha cambiado su modo de verla. Mariano López-Sanz observa «una fuerte carga épica al confrontar la autora el mundo del espíritu con la materia»<sup>5</sup>, mientras Darío Villanueva pasa la figura de Julián a un primer plano, considerando que su «esfera visual»<sup>6</sup> es la dominante. El propio López-Sanz en-

<sup>1</sup> Walter T. Pattison, *Emilia Pardo Bazán* (New York, Twayne, 1971), p. 55.

<sup>2</sup> Fernando J. Barroso, *El naturalismo en la Pardo Bazán* (Madrid: Playor, 1973), pp. 107-108.

<sup>3</sup> Carmen Bravo-Villasante, *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán* (Madrid: Revista de Occidente, 1962), p. 132.

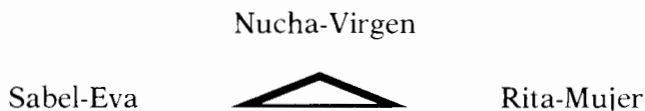
<sup>4</sup> Benito Varela Jácome, *Estructura novelística de Emilia Pardo Bazán* (Santiago de Compostela: Cuadernos de Estudios Gallegos, 1973), p. 49.

<sup>5</sup> Mariano López-Sanz, *Naturalismo y espiritualismo en la novelística de Galdós y Pardo Bazán* (Madrid: Pliegos, 1985), p. 118.

<sup>6</sup> Darío Villanueva, «*Los pazos de Ulloa*, el naturalismo y Henry James», *Bulletin of Hispanic Studies*, 52 (1984), p. 134.

foca su ensayo en el sacerdote, recorriendo de paso otros puntos de vista: «No andan muy acertados los que lo consideran como un personaje 'desdibujado' (Domingo Pérez Minik), cuya interioridad jamás llegamos a conocer, o como un personaje, de puro bueno, imposible, que no encaja en el relato (Donald F. Brown). Al contrario, como otros críticos señalan, Julián es 'el personaje clave' (José Blanco Amor), o 'el eje de la narración' (Carlos Feal Deibe)»<sup>7</sup>. La aproximación sicoanalítica y los puntos de vista de la voz narrativa han sido objeto de otros estudios que mencionaremos más adelante.

Sorprende en la novela la composición externa relativamente simple detrás de la cual hay una extraordinaria complejidad interna que permite multiplicidad de interpretaciones. Los procedimientos son realistas, naturalistas o románticos de acuerdo con las necesidades inmediatas del texto. De un lado tenemos al novelista conocedor de estas técnicas, y del otro al escritor que no se limita a las superficies, sino que trabaja con conceptos más profundos debidamente organizados dentro de la estructura externa. A nuestro modo de ver, la novela avanza gracias a una serie de circunstancias tripartitas que pueden observarse argumentalmente con el sistema triangular de tres símbolos femeninos en contrapunto:



La contraparte triangular masculina es la siguiente:



De acuerdo con la participación dominante de los personajes femeninos como elementos centralizadores, con su aproximada correlación con el dominio aparente o real de los masculinos, desarrollaremos nuestro análisis considerando una triple progresión sexo-espacial.

<sup>7</sup> López-Sanz, pp. 104-105.

Multiplicidad de relaciones triangulares en cadena podrían establecerse: Primitivo-Sabel-Pedro; Julián-Sabel-Primitivo; Pedro-Rita-Julián; Julián-Nucha-Pedro; Primitivo-Nucha-Julián. Esta progresión no puede entenderse sin explicar la novela caracterológica y conceptualmente, mediante un juego de lo femenino/masculino. Se establece así un sistema tripartito paralelo de la sexualidad donde los componentes que lo integran forman una serie de relaciones insatisfactorias determinantes de la acción:

masculino	Primitivo	Don Pedro	Julián
femenino	Sabel	Rita	Nucha

Se crea una doble trilogía paralela donde el patriarcado se superimpone al matriarcado. Al nivel primario, pagano y precristiano, se opone la concepción cristiana de Julián, orden eclesiástico. Entre uno y otro, don Pedro encarna la supremacía socio-económica. Esta relación de los personajes de «carne y hueso» debe interpretarse dentro de una serie última conceptual, que constituye la mecánica interna de la acción:

masculino	Serpiente	Hombre	Iglesia
femenino	Eva	Mujer	Virgen

La novela puede explicarse fácilmente siguiendo, primero, el desplazamiento geográfico en un primer nivel; segundo, la progresión presidida por un determinado arquetipo femenino; tercero, la correlación tripartita caracterológico-conceptual, que representa un enfrentamiento de la sexualidad, base de la interpretación mítica.

## PROYECCIÓN ARGUMENTAL, CONCEPTUAL Y TRIPARTITA

### I. PAZOS: SABEL

Al iniciarse la novela la trilogía Serpiente-Eva-Adán se ha cumplido y sirve de trasfondo mítico. La «caída» ya ha tenido lugar,

pero la conciencia no ha descubierto el «pecado» y los personajes disfrutan de su propia desnudez. La llegada de Julián impone una nueva trinidad en lucha: Primitivo-Sabel-Julián, donde este último tendrá como función la redención de don Pedro-Adán, llevada a efecto por caminos torcidos. Don Pedro ya ha conocido «el fruto prohibido», con clara implicación sexual y representado por Sabel. La Serpiente domina la situación ante la obvia debilidad de Adán. El Culto a la Serpiente, de carácter masculino, es presidido por Primitivo, al que todos rinden pleitesía. Pero al mismo tiempo se practica el Culto a Eva, que es presentada con todas las asociaciones negativas del caso. Julián reconoce en Sabel la imagen de Eva cuando dice desde su óptica eclesiástico-masculina: «No, no era Dios, sino el pecado, en figura de Sabel, quien le arrojaba del paraíso»<sup>8</sup>. No obstante lo expuesto, en realidad Sabel representa la regresión a un estado pre-bíblico, demoníaco, en que ella preside el aquelarre. En este sentido, trasciende toda temporalidad, que Mary Lee Bretz resume diciendo: «she is, rather, a figure that persists across the centuries, unchanged and unaffected by the passage of time»<sup>9</sup>. Aunque en definitiva, Sabel en términos inmediatos, «is like an animal caught in the net of masculine captors»<sup>10</sup>, como ocurre con los otros personajes femeninos de la novela (Rita, prisionera dentro del ámbito de la burguesía urbana; Nucha, dentro de los límites impuestos por la iglesia y el modo convencional de ver e interpretar las tradiciones cristianas), Sabel no está menos atrapada que las otras, aunque goza de algunos momentos de cierta supremacía. Esto se debe a que es la figura que se mantiene más alejada del nivel histórico inmediato y pudo dar un salto mítico hacia atrás, casi a nivel de una Diosa del Paleolítico. «Era Sabel la reina de aquella corte: sofocada por la llama, con los brazos arremangados, recibía el incienso de las adulaciones, hundía el cucharón de hierro en el pote, llenaba los cuencos de caldo, y al punto una mujer desaparecía del círculo refugiándose en la esquina o en un banco donde se oía mascar ansiosamente, soplar el hirviente bodrio y lengüetear contra la cuchara» (p. 182).

<sup>8</sup> Emilia Pardo Bazán, *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1963), t. I, p. 195. Todas las referencias a *Los pazos de Ulloa* corresponden a esta edición.

<sup>9</sup> Mary Lee Bretz, «Masculine and Feminine Chronotopes in *Los pazos de Ulloa*», *Letras Peninsulares*, 2,1 (1989), p. 50.

<sup>10</sup> Elizabeth J. Ordóñez, «¿Y mi niña?: Another Voice in *Los pazos de Ulloa*», *Discurso Literario*, 3,1 (1985), p. 122.

El texto tiene más de ritual simbólico que de naturalismo. Más que una tertulia campesina, la cocina es presentada como el escenario de un rito sabático. El movimiento de las mujeres y en particular la presencia de la más repulsiva tertuliana, bruja con la que tiene Sabel la mayor intimidad, coloca la acción en medio de una demología pre-bíblica. La consistencia pagana se confirma a través de Perucho, que producto de los «amores» entre Sabel y don Pedro, tiene la «inocente concupiscencia de Baco niño» (p. 173) y «una testa de Cupido» (p. 195). Este concepto primigenio hace coincidir la cronología del argumento a nivel superficial, con el fondo conceptual de la novela.

Primitivo es el dueño de la situación y el agente creador de este estado de cosas. Funciona mañosamente entre las sombras, mientras don Pedro, Adán hueco e ignorante, ni siquiera se da cuenta del pecado y de su expulsión del paraíso. En el reino diabólico de Primitivo, donde eros y el mal copulan demoníacamente, Julián va a introducir el matrimonio cristiano como principio destinado a redimir la mítica fálica del Culto de la Serpiente. La hostilidad de Primitivo es lógica. La Iglesia, corporeizada en el sacerdote, representa al enemigo. Don Pedro, hombre de carne y hueso, representante de una aristocracia decadente y aburguesada, está atrapado entre dos fuerzas antagónicas de la fe que trascienden un tiempo limitado. Por eso el primer ciclo de la novela se cierra con el frustrado atentado de Primitivo, que apunta a las espaldas de Julián, el cual ha traído a los pazos la conciencia del pecado, enfrentando a don Pedro a su concupiscencia y dispuesto a redimirlo con la hoja de parra del matrimonio cristiano.

## II. SANTIAGO: RITA

Si Primitivo es el agente creador de la situación previa, trascendente-regresiva, Julián es la fuerza motriz de la siguiente. Sacar a don Pedro de los pazos es un esfuerzo titánico que contrasta con la torpeza, debilidad y aparente insignificancia del sacerdote. Pero Julián se encuentra respaldado por una nueva concepción mítica establecida por el cristianismo, y como criatura que descende a los infiernos, lleva la cruz, no la espada, como arma destinada a enfrentarse al enemigo. La distancia que hay entre los pazos y Santiago no puede medirse en términos físicos, sino

dentro de una concepción mítica en que cada paso representa un supremo esfuerzo para salir de las garras diabólicas de otra realidad. Sólo así puede explicarse la inercia de don Pedro, la sumisión absoluta de los aldeanos a la voluntad de Primitivo y los obstáculos, inverosímiles casi, que se les presentan a don Pedro y a Julián y no les permiten salir del laberinto.

Al llegar a Santiago, el «escenario» cambia totalmente y es un acierto que se trate en particular de Santiago de Compostela, ciudad catedralicia y meta de peregrinos. No obstante esto, pasa a un primer plano el ambiente familiar de la burguesía patriarcal y acomodada, que va a dominar la acción. Es decir, el orden civil manifestará una aparente supremacía sobre el religioso. El encuentro con las señoritas de la Lage es francamente refrescante y desde el primer momento, como antes Sabel, pero todavía de forma más marcada, Rita se proyecta físicamente hacia el frente de ese «escenario». «Al abrazarla, don Pedro no pudo dejar de notar las bizarras proporciones del bello bulto humano que oprimía» (p. 918). Se siente cautivo por «la cumplida proporción del tronco y miembros, la amplitud y redondez de la cadera, el desarrollo del seno, todo cuanto en las valientes y armónicas curvas de su briosa persona prometía la madre fecunda y la nodriza inexhausta. ¡Soberbio vaso, en verdad, para encerrar un Moscoso legítimo, magnífico patrón donde injertar el heredero, el continuador del hombre!» (p. 200). El léxico de la Pardo Bazán no puede ser más audaz y preciso. En buena lógica, la selección matrimonial de don Pedro está hecha desde el primer momento. La atracción entre ambos es inmediata y Rita, como cualquier hija de vecino, no ofrece mayores complicaciones. Su acoplamiento con don Pedro sería la lógica consecuencia de un proceso simple, terrenal, directo, como si hubieran nacido el uno para el otro. En este momento la mujer y el hombre, de forma civilizada pero a la vez elemental, se encuentran, y el episodio es uno de los mayores aciertos de Pardo Bazán.

Don Pedro es un experto cazador, pero Rita, no menos experta, juega a ser cazada, siguiendo una lógica amorosa precisa e infalible. La secuencia en que don Pedro la persigue por la casa está tratada por la autora con un fino sentido del erotismo. Con la apariencia de una sirvienta que hace hervir la sangre del marqués, éste «saltó impetuosamente los peldaños, precipitándose en el corredor a tientas, guiado por su instinto de perseguidor de alimañas

ágiles, que oye delante de sí el apresurado trotecillo de la hermosa res» (p. 207). «Engolosinado, olvidando el peligro del juego, el marqués echó detrás de la prima, que se había desvanecido ya en las negruras del pasadizo» (p. 207). Frente a la mojigatería de algunos escritores de su generación (e inclusive de la siguiente), la novelista gallega es mucho más decidida.

Si don Pedro hubiera tenido la menor pizca de sentido común y se hubiera dejado llevar por la lógica del instinto, el matrimonio con Rita se hubiera consumado. Pero no la tiene, y además, Emilia Pardo Bazán va a producir, con mano maestra, una disolución de imágenes femeninas que constituye una transición fundamental dentro de la novela. Mientras ocurre el juego intrascendente, anti-mítico, la estructura mítica se impone sobre la realidad. Con anterioridad, don Pedro ha comparado las condiciones físicas de Rita y Sabel, y el juego «teatral» de Rita, convertida en «guapísima criada de servir» (p. 206), no es en definitiva sino una trampa diabólica, casi acto de brujería, en que la imagen de Eva-Sabel se superimpone a Rita, convertida en Rita-Eva y produciendo en don Pedro el desatamiento del instinto adánico. A nivel profundo, la situación pierde su intrascendencia y entra en el terreno de lo trascendental.

La secuencia tiene multiplicidad de connotaciones, pero en última instancia, al hacer desaparecer la imagen de Rita en la oscuridad, lo que había empezado como frivolidad de eros, para enriquecerse con las implicaciones expuestas en el párrafo anterior, acaba volviéndose efecto de «noche oscura», ámbito negro místico-erótico donde la imagen de Nucha-Virgen se superimpone sobre la de Rita-Eva-Sabel, efectuándose la disolución clave de la novela. La magia diabólica de Sabel se quiebra frente a la gracia virginal de Nucha, que sacude a don Pedro con otra escala de valores míticos. Rita, común y corriente, haciendo uso de la coquetería burguesa frenada por el paternalismo de su clase social, tiene todas las de perder. El resultado es desastroso para todos los personajes. La «caída» de don Pedro dentro del reino mítico-cristiano será un nuevo desastre para el infeliz Adán, del que a nuestro parecer Emilia Pardo Bazán se está burlando un poco.

Hay que considerar, además, la función de Julián dentro de este aquelarre eclesiástico. En papel de redentor ha sacado a don Pedro del laberinto, encauzándolo hacia el matrimonio cristiano donde la oveja descarriada redimirá sus pecados. Sin embargo,

la preferencia inicial de don Pedro por Rita es vista por Julián con disgusto, porque no es Rita, sino Nucha, la «elegida» de Julián. Imposibilitado de elección directa, sólo le queda la posibilidad de elección indirecta, a través de don Pedro, que confundido, va de Eva a la Virgen, del Antiguo al Nuevo Testamento, sin saber en realidad donde se encuentra. Aunque, como buen sacerdote, evade Julián interferir en el «libre albedrío» de sus criaturas, a la larga y a regañadientes, es el primero en disolver imágenes, colocando a Nucha por encima de Rita: «aunque las señoritas son cada una de por sí muy simpáticas, yo, puesto a escoger, no lo niego..., me quedaría con la señorita Marcelina» (p. 204). La reacción de don Pedro es de esperar, afirmando que es bizca y flaca, pero «elegida» ya por el sacerdote, que trabaja en particular con la imagen de Virgen y Madre. No es don Pedro sino Julián el que se vuelve agente de la decisión, traicionando un principio fundamental dentro de la institución matrimonial cristiana en su sentido más estricto. Una vez más, el proceso mítico de ascensión mariana va teniendo lugar, no sólo con respecto a don Pedro sino con respecto, y muy en particular, a Julián. Su objetivo subconsciente se hará realidad, también por medio de disoluciones de imágenes: «Por lo que su madre le había contado y por lo que en Nucha veía, la señorita le inspiraba religioso respeto; semejante al que infunde el camarín que contiene una venerada imagen» (p. 205). Con la certidumbre de que todo mal viene al mundo a través de la lujuria y como si fuera un santo atormentado por la carne de la mujer, Julián descarniza a Nucha como único medio que le permitirá escapar del peligro representado por el sexo. Protegido por el cinturón de castidad del celibato, sus temores psicológicos se esconden detrás de la adoración mariana. Esto puede interpretarse también dentro de los términos de un antifeminismo eclesiástico hábilmente encubierto, del cual Julián es su más efectivo representante y que puede explicarse de este modo: «The trend was emphasized by the decision for clerical celibacy, and the development of a myth around great female culprits of the Old Testament like Eve and Jezebel. These of course were inheritances from the decidedly patriarchal Jews, but the Christians elaborated upon the material. The countercurrent (and to feminists no doubt even more odious) was the enormous cult of the Virgin Mary, which supplied the churchmen with a satisfactorily inhuman and unapproachable model of female virtue. The ordinary, earthbound



woman was a shoddy work, decidedly an afterthought of the Creator and correspondingly ill-designed. Her spiritual and moral incapacity, combined with dubious physical attractions, made her Satan's chief avenue and entrance into the world of men»<sup>11</sup>. Cuando don Pedro abraza a Nucha creyéndose que es Rita, todo este negativismo queda al desnudo. La resistencia de Nucha se opone a la entrega de Rita, la mujer terrenal que él estima de dudosa moralidad y peligrosa atracción física que puede ser la perdición de los hombres. Nucha es inaccesible y a pesar de su poca fortaleza física opone una resistencia sobrehumana. Triunfa sobre la carne de Eva porque en Nucha se hace carne el espíritu de María, que en realidad es un proceso de descarnalización. Aunque don Pedro empezó pensando «que de los monumentos de Santiago se atenía a uno de fábrica más reciente: su prima Rita» (p. 201), el pasado y el presente eclesiástico de la ciudad imponen la tradición mítica de la Virgen María.

El destino de Nucha está marcado por su consistencia simbólica, que mezclada con una compleja armazón de relaciones incestuosas, complican el trazado del personaje. Si por una parte quiere confirmarse como una mujer en su forma más sencilla, se encuentra prisionera en las redes del marianismo. En definitiva, no es una verdadera mujer para su marido y es idealizada por Julián. A esto hay que unir la distante presencia del hermano, que traumatiza desde el primer momento el significado de las nupcias de Nucha con el concepto de madre virginal y con la sortija que le envía como regalo nupcial. Esta sortija representa un voto secreto y hay detrás del gesto un principio de concupiscencia que de entrada traiciona las virtudes del matrimonio que va a tener lugar. La sortija profana el yugo matrimonial y confirma el yugo del incesto: «La novia lloró bastante con el obsequio de su 'niño', púsole en el dedo meñique de la mano izquierda, y allí se le reunió el otro anillo que en la iglesia le ciñeron» (p. 209). El anillo de don Pedro es «el otro», y entre Julián y Gabriel nos parece que don Pedro hace un papel bastante desairado, jugándole Emilia Pardo Bazán una hábil partida a su machismo decadente.

<sup>11</sup> Charles Alva Hoyt, *Witchcraft* (Carbondale and Edwardsville, Illinois: Southern Illinois University Press, 1981), p. 93.

## III. PAZOS: NUCHA

Al llegar a los pazos se confirma la maternidad de Nucha, lo que es un símbolo de vida, no de muerte. Pero el sentido de premonición trágica, que es una nota estrictamente romántica, se impone como factor esencial. La visita al pazo de Limioso le sirve a Pardo Bazán para darnos algunas de las mejores páginas de *Los pazos de Ulloa*. Este episodio tiene una consistencia onírica y romántico-simbólica que aleja la novela de la simplística clasificación de naturalista. Esta última parte se va a caracterizar por factores de otra naturaleza.

Sostenida apenas por los dos dedos del señorito de Limioso, Nucha va paso a paso acercándose y ascendiendo al simbólico sitio que la espera al final del recorrido. Está a punto de perderse en un peligroso e infernal descenso. Manteniendo un difícil equilibrio, se salva por el momento de no caer en el abismo. «Cada tablón en que sentaba el pie se alzaba y blandía, descubriéndose abajo la negra profundidad, con sus cubas vestidas de telarañas» (p. 224). Este siniestro telar se completa con otro telar hacia donde marcha la joven en su paradójico proceso de «ascensión» y «coronación» pagana y mariana. En medio del mobiliario, entre grotesco y fantástico como toda la situación, aparece la tela donde falta el motivo central que debe completar el tejido. «Ante el estrado en semicírculo, magníficos sitios tallados, con asiento de cuero también, y entre el trigo y el estrado, sentadas en 'tallos' —asientos de tronco de roble bruto, como los que usan los labriegos más pobres—, dos viejas secas, pálidas, derechas, vestidas de hábito del Carmen, hilaban» (p. 224). Nunca se siente sorprendida por lo que es presentado casi como una aparición, un sueño del cual ella va a formar parte y al que ha sido llevada, casi insensiblemente, por los dedos corteses del señorito de Limioso. Irreales en su estatismo escultórico y en su extraña movilidad, se encuentra con las hilanderas de su vida. Es evidente que aquí, Emilia Pardo Bazán está utilizando un «código pictórico»<sup>12</sup>, como ha hecho de otra forma en muchas partes de la novela, pero apartándose del realismo de «cuadros», «retratos» e «imágenes religiosas», que son más frecuentes. En este caso se

<sup>12</sup> Fernando Reati, «Observación y observadores en dos novelas de Emilia Pardo Bazán», *España Contemporánea*. I, 2 (1988), p. 44.

deja arrastrar por una composición que parece fluctuar entre «Las hilanderas» de Velázquez y los pintores simbolistas de fines de siglo.

La presencia de las dos hilanderas que se mueven al unísono y que guían a Nucha en su proceso «ascendente», es una clara señal de que la tela en que trabajan no es otra que la vida y muerte de la recién casada, representando ambas mujeres la duplicidad de una trilogía: «Las dos ancianas se irguieron y tendieron a Nucha los brazos en un movimiento tan simultáneo, que no supo a cuál de ellas atender, y a la vez, y en las dos mejillas, sintió un beso de hielo, un beso dado sin labios y acompañado del roce de una piel inerte» (p. 224). Este doble beso mortal aparece acompañado de la presión de unas manos que, asiendo a Nucha, la llevan a un sitio previamente dispuesto, donde la sientan. Atrapada en el telar, Muerte-Vida-Muerte, Nucha es un vértice aprisionado. Asociadas, en su descarnación, con la forma esquelética de la muerte, el telar contrasta con el telar de Nucha, que está en estado, hilando por su cuenta la vida de su hija, pero, también y a la larga, su propia muerte, ya que ésta será una consecuencia más o menos directa del parto. Creación y disolución, tejer y destejer, están latentes en ella, que se encuentra viviendo su propio telar y desintegrándose gradualmente. Obsérvese que, tan pronto se hubo sentado, «conoció con temor que el asiento se desvencijaba, se hundía; que se largaba cada pedazo del sitio, por su lado, sin crujidos ni resistencia...» (p. 204). Al ritmo de la mortalidad y la inmortalidad, tejen las hilanderas, y Nucha es, para ellas y su tejido, el motivo principal que faltaba para completarlo. Grotescamente la llevan al centro del tapiz, colocándola posteriormente en lo que tiene por un instante el carácter de un trono dispuesto para su coronación mariana, pero que es también apoteosis pagana, y que acabará por deshacerse en la nada. El ascenso descendente de Nucha es otro gran acierto de Emilia Pardo Bazán, que al final desintegra el sitio en la mejor tradición hispánica del desengaño.

Nucha es, en efecto, el motivo focal de la última parte de la novela, cuyo valor simbólico se acrecienta. Creada para desplazar a Sabel, Eva causante del mal en el paraíso y agente de la Serpiente, Nucha introduce un breve matriarcado mariano destinado a sucumbir entre los males de la Pandora bíblica. Juan V. Solanas y Carlos Feal Deibe han hecho medulares observaciones sobre la

consistencia simbólica de la obra, a las que queremos agregar nuestra propia perspectiva. Gran parte del marianismo de Nucha se debe a la óptica de Julián, y Juan V. Solanas, certeramente, propone «el reconocimiento de los planos narrativos: el psicológico y el simbólico-religioso»<sup>13</sup>, que están íntimamente relacionados. Educado en el culto mariano, traumatizado eróticamente, «condenado» al celibato, Juan ve a Nucha como la Virgen y trasfiere así su sexualidad de un nivel a otro. Esto no quiere decir que Nucha se vea así, aunque guarda sus puntos de contacto, producto de sus propias inhibiciones. En conjunto la visión que predomina es la perspectiva de Julián, y la Virgen, arquetipo femenino, se proyecta sobre la imagen de Nucha de múltiples formas: «La veneración que por Nucha sentía, y que iba acrecentándose con el trato, cerraba el paso a la idea de que pudieran ocurrirle los mismos percances fisiológicos que a las demás hembras del mundo... Si alguna variación podía observarse, algún signo revelador del tránsito de virgen a esposa, era quizás un aumento de pudor...» (p. 218). El «tránsito» naturalista que representa cópula matrimonial y maternidad, queda encubierto por una «veneración» que en el fondo es profana y por la eliminación de la fisiología, al modo procreativo de la Virgen María. Inmaculada, el pudor en todo lo relativo a la maternidad y las relaciones sexuales es muy marcado, no sólo dentro de la óptica de Julián sino también de la narradora, que rodea a Nucha de un nimbo mariano. Pero la óptica de Julián es la más enfática. La ve dentro de los términos de reina y madre, añorando un absoluto mayor que representaría la inviolabilidad del recinto sexual: «Siendo Nucha tan buena para mujer de un hombre, mejor sería para esposa de Cristo; y las castas nupcias dejarían intacta la flor de la inocencia corporal...» (p. 219).

Ante la imposibilidad de que esto pueda ocurrir, las descripciones de Emilia Pardo Bazán y los pensamientos de Julián la cosifican artísticamente, convirtiéndola en objeto de arte. Por este motivo hay «referencias directas a la pintura y un tratamiento pictórico de ciertas escenas, con numerosas menciones de cuadros y grabados a fin de caracterizar ambientes y personajes»<sup>14</sup>. Cons-

<sup>13</sup> Juan V. Solanas, «Estructura y simbolismo en *Los pazos de Ulloa*», *Hispania*, 64 (1981), p. 199.

<sup>14</sup> Reati, 44.

tantamente Julián impone la imagen religiosa sobre la de carne y hueso, «purificando» su subconsciente y dándonos así su perspectiva de la joven esposa, cuya maternidad recuerda «la dulce pesadez que se nota» en el cuerpo «de la Virgen en los cuadros que representan la Visitación. La colocación de sus manos extendidas sobre el vientre, como para protegerlo, completaba la analogía con las pinturas de tan tierno asunto» (p. 224). La profanación aumenta a medida que Nucha queda asociada a las vivencias «religiosas» del sacerdote, que extiende el tiempo que permanece de rodillas después de la misa y prolonga sus letanías. «Figurábase este culto mariano muy adecuado a las circunstancias, por la convicción cada vez más firme de que Nucha era viva imagen de Nuestra Señora, en cuanto una mujer concebida en pecado puede serlo» (p. 225). Esta visión se acrecienta a medida que avanza la novela. Gradualmente vamos reconociendo la compleja madeja psicológica que hay detrás, y comprendemos que todo este marianismo no es más que una cobertura de las corrientes subterráneas de la sexualidad. Poco a poco, una relación secreta se va desarrollando entre el sacerdote y la joven esposa, porque ciertamente él no es el Redentor y ella no es la Virgen. Son, en definitiva, un hombre y una mujer de carne y hueso, traumatizados por el entorno cultural y los factores individuales de la vida de cada uno de ellos. Julián se escuda detrás de una iconografía religiosa que le permite un acercamiento a la mujer que es su objeto de deseo. En cierto sentido, hay mucho naturalismo detrás de toda esta composición mítica. Nucha, alejada más y más de su marido, tiene que sentir la presencia del capellán, inclusive la física, a medida que se intensifica la comunión entre ambos. Es Primitivo el que se da cuenta que detrás del ayuno y la abstinencia, hay otra realidad dominada por la carne sometida a la disciplina de la fe y las costumbres. Por eso acecha. Más allá de las habladurías hay una verdad que Julián rechaza violentamente porque es la verdad de su subconsciente. El clímax de la novela, por consiguiente, tendrá por escenario, forzosamente, la capilla, que es el recinto mariano que preside el capellán.

En todo esto don Pedro juega un papel bastante deslucido, gracias a la astucia narrativa de Emilia Pardo Bazán. De igual forma que en la tradición cristiana la Virgen es un agente usado como intermediario en el proceso de la creación del Hijo, colocando a la mujer en un segundo plano; en el mundo creado por la escri-

tora gallega, el hombre, en este caso don Pedro, no es más que un agente biológico necesario, pero secundario, en la creación de su mundología. Como indica en el último párrafo de la novela, se trata del «hijo de Sabel» y la «hija de Nucha» (p. 283). En las trilogías de eros (Primitivo-Sabel-don Pedro) (Julián-Nucha-don Pedro), el marqués es el semental utilizado por los agentes creadores de la cópula mítico-sicológica. Primitivo y Julián son los progenitores de la paganía y el cristianismo, y don Pedro pasa a ser, en esencia, un amante y un marido que resulta engañado. Emilia Pardo Bazán relega al «macho ibérico» a un papel de segunda clase. Opaco y descolorido, no se luce ciertamente en sus relaciones con Sabel, que lo desdeña; con Nucha no va mucho más lejos, y nada parece indicar que la joven se encuentre realmente herida por las relaciones adúlteras de su marido, salvo la medida que las mismas afectan su condición de madre. De ahí que la opacidad de don Pedro se acrecienta cuando ya ha terminado sus funciones procreativas.

Por el contrario, la importancia de Julián aumenta. La proyectada escapatoria representa un intento de ruptura de un cordón umbilical que nunca llega a romperse. Julián quisiera librarse del pesado fardo de su propia personalidad y su cultura, para ser un redentor auténtico y no un simulacro. Una sacudida violentísima tiene lugar en el cuerpo y el alma de esta criatura débil e indecisa. El personaje está condenado al quiero y no puedo de su personalidad, y no podrá salvar ni a don Pedro, ni a Nucha, ni a sí mismo. La represión del instinto lo ha llevado al triángulo erótico donde él es el agente de un adulterio simbólico. En esta tercera parte, sicológicamente, es el seductor de Nucha, pero se niega a enfrentarse a la realidad cara a cara. Mientras don Pedro desaparece de escena, las relaciones entre ambos se hacen más íntimas, aunque el desarreglo emocional de Nucha se acrecienta. No ocurre esto por la ausencia de don Pedro. El episodio de la búsqueda del arcón tiene una clara implicación sexual, ya que «imaginariamente, Nucha se esfuerza por liberarse o liberar su feminidad (representada por el 'arcón'), escapando de la doble cárcel: la marital y la del propio cuerpo degradado en su reducción a un destino biológico»<sup>15</sup>. Agreguemos que el descenso de

<sup>15</sup> Carlos Feal Deibe, «La voz femenina en *Los pazos de Ulloa*», *Hispania*, 70 (1987), p. 217.

Nucha al sótano en busca del arcón es una clara indicación de la entrega subconsciente de la mujer cuyo significado y complejidad se intensifican dentro de las perspectivas míticas que venimos discutiendo. Nunca ha sido caracterizada en la medida de la Virgen, dentro del marco de una Sagrada Familia donde «faltaba San José o le sustituía un clérigo, que era peor» (p. 237). Se llega a la profanación gracias a este adulterio simbólico, que no otra cosa significa ese «era peor». En la secuencia del arcón, Nucha utiliza subterfugios simbólicos para ofrecerle a Julián el cofre cerrado de su sexo. Desgraciadamente, Julián no se comporta a la altura de las circunstancias y es incapaz de solucionar el problema de Nucha. No es de extrañar que sufra una crisis nerviosa, dada la raigambre mítico-religiosa del caso. Obviamente insatisfecha en las relaciones sexuales que sostiene con su marido, Julián la deja a su vez en una ambigua situación entre su realidad de mujer y su idealización mariana: la erótica del tercer triángulo se vuelve callejón sin salida.

### TRILOGÍA DE LA IMPOTENCIA

Al seguir la estructura argumental de la novela basándonos en la sucesión triangular expuesta, hemos visto como toda la novela está concebida como un choque brutal entre mitos y estados psicológicos. Si de un lado funciona el sistema tripartito femenino, del lado opuesto funciona el masculino, siendo Julián, como Nucha entre los personajes femeninos, la figura clave, como ha señalado la crítica más reciente. El desentrañamiento de su incógnita es muy complejo, en parte por el abismo entre el ser y el querer ser del personaje. Atribuyéndose funciones de redentor, no redime a nadie por sus propios traumas. La ambivalencia entre el héroe que quisiera ser y su personalidad anti-heroica caracteriza la complejidad de su trazado y la dificultad de interpretación.

Para darnos mejor cuenta de esta ambivalencia tenemos que volver nuevamente al caso de Primitivo. No hay que olvidar que Primitivo es el verdadero dueño de los pazos. Sus actitudes solapadas y traicioneras evocan constantemente la sinuosa imagen del reptil al que los «primitivos» habitantes de los pazos rinden pleitesía. Su importancia en los pazos coloca a Pedro Moscoso en ridículo e indica la supremacía de la Serpiente por encima del

poder social y económico del marqués. Símbolo de energía y poder, utilizando la astucia y la malignidad, su fuerza magnética y primaria domina la paganía de la existencia rural. De entrada aparece como el más potente de todos los personajes masculinos, cuyo carácter fálico-patriarcal es determinante del estrecho nexo entre el padre y la hija, Primitivo y Sabel, la Serpiente y Eva: acoplamiento mítico-simbólico que es el primer incesto de la novela. El dominio de Primitivo sobre la muchacha va más allá de los límites de la paternidad, ya que el padre prostituye a la hija en funciones de proxeneta soberano.

La identidad del personaje puede ampliarse con la simbología del Dragón, considerado como variante de la Serpiente <sup>16</sup>. La trilogía Serpiente-San Jorge-Dragón parece presidida a su vez con motivos del *Apocalipsis*. Es decir, Nucha-Virgen que llega a los pazos en estado y que sufre un parto muy penoso, puede asociarse a la aparición de la mujer con la luna a sus pies y una corona de doce estrellas, en estado y sufriendo los dolores del parto. Aunque ella tiene una hija y no un hijo, como en el texto bíblico, el temor de que el recién nacido sea devorado por el dragón-serpiente es paralelo a los temores de Nucha con respeto a la vida de su hija.

La oscura lucha política que, inesperadamente, ocupa varias páginas al final de la novela, podría asociarse, dentro de un concepto muy amplio, al sistema que venimos discutiendo. Como dice la novelista, «acercábase la batalla decisiva» (p. 263). «Now war arose in heaven... And the great dragon was thrown down, that ancient serpent, who is called the Devil and Satan, the deceiver of the whole world» <sup>17</sup>. No se puede decir que el Tuerto de Castrodorna sea ningún San Miguel Arcángel, pero lo cierto es que le corta la cabeza al antiquísimo personaje: Dragón-Serpiente-Primitivo, que finalmente queda reducido a la impotencia. El papel le correspondía a Julián, que en algunos momentos de la novela se reviste de ciertos matices de San Jorge, pero que es incapaz de cumplir su misión. La novela se caracteriza por esta ambigüedad en que el sistema mítico queda distorsionado por ele-

<sup>16</sup> J. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols* (New York: Philosophical Library, 1967), p. 85.

<sup>17</sup> Geoffrey Ashe, *The Virgin* (London: Routledge & Kegan Paul, 1976), p. 120.



mentos psicológicos que anulan la función última de los personajes. Lo mítico está apresado por la naturaleza, o viceversa.

Esto es particularmente cierto en el caso de Julián. Su patetismo reside en que todas sus acometidas quedan a medias, sin llevar a feliz término las funciones míticas que hubieran podido conducir a la novela a otro desenlace. Carente de iniciativa, se reduce al querer hacer y al no-ser, a la parálisis. El gótico medieval de Nucha, prisionera en su castillo en espera del héroe que la libere de las garras del Dragón, no encuentra en Julián la liberación caballeresca. El héroe que hubiera podido surgir de la lucha contra el Dragón, es un patético antihéroe en esta trilogía de la impotencia masculina que traza la autora. «In numerous masterpieces of hagiography, the patron saints of nighthood —St. George and St. Michael the Archangel— are depicted in the very act of slaying the monster»<sup>18</sup>. Más de una vez, la imagen de San Jorge se impone, pero el ropaje le queda grande. Cuando Nucha, atemorizada por la araña, grita, «¡San Jorge..., para la araña!» (p. 241), Julián se ve atrapado en las redes de una ridícula situación. Para Feal Deibe la araña representa, de forma freudiana y simbólica, a la cópula de don Pedro con su mujer. Ampliando el comentario, podríamos decir que Nucha está llamando desesperadamente a Julián, para que la libere de las garras de su marido, que en este momento es el Dragón. El grito de Nucha puede interpretarse como una entrega del objeto erótico (araña) a la persona elegida por ella (San Jorge-Julián). Pero la ascética caballeresca de Julián le imposibilita la solución del problema. Coincide el clérigo con la tradición caballeresca en la cual «the almost mystic cult of the beloved», lleva al «ascetic denial of physical pleasure»<sup>19</sup>. No obstante ello, el desnudo tendrá su impacto y las relaciones entre Nucha y Julián se volverán más directas.

Nucha, que no es responsable de su idealización, es una mujer de carne y hueso. Siempre se ve a sí misma como tal y no pretende tener atributos de santidad. Siente la imperiosa necesidad de salir de los pazos y la propuesta final, la del «raptó», es decisión suya. Para ella, Julián es su San Jorge. Le correspondía a él rescatarla de la boca de su marido y de la ferocidad de Primitivo, que es la mayor amenaza para su hija. Pero el concepto de San

<sup>18</sup> Cirlot, p. 86.

<sup>19</sup> Cirlot, p. 171.

Jorge existe confusamente en el espíritu de Julián, como ocurre con su papel en el cuadro de la Sagrada Familia. En medio de un enigmático sueño, se ve a sí mismo como San Jorge, para después conformarse en una especie de Dragón al que le entierran una espada en el costado. Esta visión es el resultado de su inseguridad, su complejo de culpa y su traumatización fálica que lo vuelve víctima de su propia espada. Entre la sotana y la sexualidad, cae una vez más en un laberinto de posibilidades míticas insatisfactorias, traicionándolas todas, acorralado en su impotencia.

En las últimas páginas de la novela, la iglesia es un santuario muchas veces profanado. La misa que celebra Julián no es un acto dirigido hacia Dios, sino que al estar pendiente de la presencia de Nucha o de su ausencia, es ella el verdadero objeto de su devoción. No es accidente tampoco que sea el confesor de la muchacha. Finalmente, es ella la que da el paso definitivo, provocando la «decisión» de Julián. Justificando el «rpto» de Nucha, el sacerdote considera que el paso que van a dar es santificado por los santos que los rodean, testigos mudos del proyecto. Se dispone así a consumar la ruptura del lazo matrimonial entre Nucha y don Pedro, dando por terminado aquel «matrimonio cristiano» que él planeó con el subconsciente deseo de un «rpto» que al parecer se hará realidad. Casi a punto de librarse de su continencia y traumatizado ascetismo, «de hombre a hombre», se enfrenta finalmente a don Pedro, aunque sea impulsado por Nucha. Y, sin embargo, no puede ser. El no-ser de Julián resuelve la incógnita. El plan no se lleva a efecto, el «rpto» no se consuma y el ser del protagonista se define por omisiones. Imitación de Cristo, es redentor que no redime y San Jorge que no mata al Dragón. Adán que no prueba el fruto prohibido de Eva, desfigura a la Virgen por no haberlo probado. En el callejón sin salida de su sicología poblada de inhibiciones, vive en un mundo mítico sin comportarse a la altura del mismo. Por su parte, la Iglesia confirma su poder en la trilogía pagana y civil que representan los otros personajes. Producto naturalista de su herencia sico-fisiológica y de su medio, completa conjuntamente con Primitivo y don Pedro, la trilogía de la impotencia de un «macho ibérico» que confirma el talento creador y la perspicacia de Emilia Pardo Bazán.